Herzogliches Friedrichsgymnasium in Dessau.

Bericht

über das Schuljahr

Ostern 1905 bis Ostern 1906,

erstattet

von dem Direktor der Anstalt,

Prof. Dr Friedrich Ballin.

P. Schulze

DESSAU.
Hofbuchdruckerei C. Dünnhaupt.
1906.

1906. Progr. No 851 nebst wissenschaftlicher Beilage.

Inhalt.

A. Wissenschaftliche Beilage.

Lucian in der Literatur und Kunst der Renaissance.

Vom Oberlehrer Dr Schulze.

B. Schulnachrichten.

Lucian in der Literatur und Kunst der Renaissance.

Von

Dr Paul Schulze.

Vorbemerkung.

Es ist in neuester Zeit recht viel über die Zweckmäßigkeit wissenschaftlicher Abhandlungen als Beilagen zu den üblichen Jahresberichten der höheren Lehranstalten geschrieben worden; vielfach hat man dieselben ganz fallen lassen. Mein Standpunkt in dieser vielumstrittenen Frage ist folgender.

Entweder gebe man sie ganz auf oder man erkenne folgendes als richtig an: die sogen. Programmabhandlungen können nicht mehr, wie dies früher zumeist der Fall war, den Anspruch erheben, als 'specimina doctrinae et sagacitatis', als 'Proben der Gelehrsamkeit und des Scharfsinns' zu gelten. Bei der ungeheueren Vermehrung des Wissensstoffes und bei den gesteigerten Anforderungen, die der Unterrichtsbetrieb heutzutage stellt, sowie infolge der daraus sich ergebenden, intensiveren häuslichen Vorbereitung und der gehäuften, Körper und Geist in gleicher Weise abspannenden Korrekturarbeit sind nur noch sehr wenige Lehrer in der Lage, größere Gebiete wissenschaftlicher Forschung zu beherrschen und in ihren Abhandlungen bedeutungsvolle oder neue wissenschaftliche Resultate zutagezufördern; das ist vielmehr die Aufgabe der akademischen Dissertationen und der zahlreichen Fachzeitschriften, in denen erfahrungsmäßig auch die Schulfächer gebührende Berücksichtigung finden. Der Zweck der Schulprogrammabhandlungen ist m. E. der, auch die Elternkreise für die wissenschaftliche Arbeit der Schule zu interessieren und namentlich die reiferen Schüler in Wissensgebiete einzuführen, die ihnen sonst fremd bleiben. — Dies ist aber nur dann erreichbar, wenn solche Themata gewählt werden, die, seien sie nun literarischer oder historischer, naturwissenschaftlicher oder pädagogischer, kritischer oder ästhetischer Art, auf allgemein wissenschaftlicher Grundlage ihren Gegenstand auch in einer mehr populären, dem gebildeten Laien verständlichen Form behandeln; nur dann werden sie dem Schicksal entgehen, sofort nach Empfang in den Papierkorb zu wandern, und also ihren Zweck nicht völlig verfehlen. Von diesem Gesichtspunkte habe ich mich bei den folgenden Darlegungen leiten lassen und bitte, dies bei ihrer Beurteilung zu berücksichtigen.

Zugleich sage ich an dieser Stelle dem Herzogl. Anhalt. Kunstwart, Herrn Prof. Dr Ostermayer, sowie dem Vorsteher der Herzogl. Bibliothek, Herrn Hofrat Prof. Dr Kleinschmidt, und meinem Kollegen und langjährigen Freunde, dem Bibliothekar des Herzogl. Friedrichsgymnasiums, Herrn Oberlehrer Dr Reinhardt, wärmsten Dank für die liebenswürdige Bereitwilligkeit, mit der sie mir die mannigfache einschlägige Literatur zugänglich gemacht haben.

Über das Leben des Lucianus von Samosata sind nur dürftige, unzusammenhängende Nachrichten, die der Mehrzahl nach seinen eigenen Schriften entstammen, auf uns gekommen. Dennoch hat die Kritik vermocht, den äußeren Rahmen seines Lebens auch nach der zeitlichen Grenze festzustellen. Denn durch die zahlreichen Beziehungen auf berühmte Rhetoren seiner Zeit, wie Herodes Atticus und Julius Pollux, und auf Philosophen jeder Schule sowie durch mehrfache Anspielungen auf den Partherkrieg des L. Verus (vom Jahre 162—165) ist zunächst die Tatsache außer Zweifel gestellt: Lucians Blütezeit fällt in die Regierung der Antonine, seine Geburt in die Hadrians.

Der äußere Verlauf seines Lebens war nach den eigenen Angaben in kurzem folgender.

Geboren etwa um 120 n. Chr. im syrischen Samosata am Oberlauf des Euphrat und in ärmlichen Verhältnissen aufgewachsen, war Lucian anfangs für den Beruf eines Steinmetzen bestimmt, dem sein Oheim mit Geschick oblag. Aber durch einen Traum belehrt, entsagte er dem Handwerk, um sich ganz dem Studium der Beredsamkeit zu widmen, insbesondere dem 'γένος ἐπιδεικτικόν', der rhetorischen Prunkrede, wie sie damals an allen größeren Bildungsstätten des hellenisierten Asiens gelehrt wurde. Gleichzeitig muß er auch in die philosophischen Systeme der Zeit eingeführt sein, namentlich in das der jüngeren Skepsis, und sich eingehende Kenntnis der alten Dichter erworben haben, so des Homer und Hesiod, der attischen Tragiker und Komödiendichter, deren Worte er schon in einzelnen Jugendschriften mit Vorliebe zitiert oder parodiert hat. Nachdem er kurze Zeit Anwalt in Prozessen, wie es scheint im syrischen Antiochia, gewesen, ist er als wandernder Rhetor durch Jonien und Griechenland nach Italien, ja selbst bis nach Gallien gelangt. Das Ende seiner Wanderschaft fällt um das Jahr 165, da er als gereifter Mann in Athen sich niederließ.

In dieser Stadt, die noch immer ein geistiger Mittelpunkt der damaligen Kulturwelt war, hatte soeben der Philosoph auf dem Kaiserthrone, M. Aurelius Antoninus, die Lehrstühle der hervorragenden Philosophenschulen neu besetzt. Unter dem anregenden Einfluß athenischer Geistesbildung hat auch Lucian gestanden, und in der Stadt des Perikles sind die Schriften seiner höchsten künstlerischen Reife, wie der 'Alexander oder Lügenprophet', der 'Charon', 'Timon', 'Gallus', 'die Philosophenauktion' und 'der Fischer', verfaßt und veröffentlicht worden. In höherem Alter hat er dann, vermutlich durch seine Vermögensverhältnisse gezwungen, noch einmal zum Wanderstabe gegriffen und durch Deklamationen und Vorlesungen um den Beifall des Publikums geworben, bis er, wohl auf die Empfehlung eines römischen Großen, mit einem Staatsamt in Ägypten betraut wurde. Nach seinen eigenen Worten muß er Leiter öffentlicher Gerichtsversammlungen, wie Sommerbrodt es nennt, eine Art Gerichtsdirektor gewesen sein, wozu ihn die Kenntnis des gesamten Gerichtswesens, die er als Rhetor sich zu eigen gemacht, ohne Zweifel befähigte. Daß er den Regierungsantritt des Kaisers Commodus, das Jahr 180, noch erlebt hat, ist zwar ausdrücklich nicht bezeugt, aber daraus mit großer Wahrscheinlichkeit zu erschließen, daß er sich selbst mehrmals einen Alternden, einen Greis genannt hat.

Lucian war kein Reformator auf dem Gebiete der Philosophie oder Religion, aber er hat, wie ich im Anschluß an die scharfsinnigen Darlegungen von Ivo Bruns[1]) früher nachgewiesen zu haben glaube, einen planmäßigen Kampf geführt gegen die verkehrten Richtungen der Philosophie sowie gegen den Aberglauben seiner Zeit und die Auswüchse der Mantik. Nicht den alten Meistern der Philosophie gilt sein Spott — hat er doch gerade ihnen im 'Fischer' eine bewußte Ehrenerklärung gegeben —, sondern ihren eitlen, mit leerem Schein-

---

[1]) Vgl. Rhein. Mus. B. 43, S. 86—101, 163—196 u. B. 44, S. 374 ff., ferner meine 'Bemerkungen zu Lucians philosophischen Schriften', wissenschaftl. Beilage des Programms des Herzogl. Friedrichsgymnasiums, Dessau 1891.

wissen prunkenden oder wegen ihres Lebenswandels verächtlichen Nachtretern. Wie er, von dem geringen Wert der theoretischen Spekulation überzeugt, schon im 'Hermotimus' die Ansicht verficht, daß alle Philosophenschulen 'um den Schatten des Esels' (*περὶ ὄνου σκιᾶς*) streiten, so lehnt er im 'Gastmahl' (c. 34) grundsätzlich jede wissenschaftliche Beschäftigung ab,[2]) wenn sie keine sittliche Veredelung zur Folge hat. Mit derselben Schärfe hat er aber auch, namentlich in den 'Göttergesprächen', den 'Totengesprächen' und dem 'Totenorakel', den längst überlebten Mythenglauben und die traditionelle Vergötterung von Menschen und Heroen bekämpft und in seinem 'überführten' und 'tragischen Juppiter' (*Ζεὺς ἐλεγχόμενος — Ζεὺς τραγῳδός*), den herbsten Invektiven, die jemals gegen den antiken Polytheismus und die denselben noch stützende Lehre der Stoa geschrieben sind, die Unhaltbarkeit des alten Götterglaubens mit einer Unerbittlichkeit und Offenheit dargelegt, daß man ihn mit Recht als den größten Vertreter der Aufklärung seiner Zeit und als den Schriftsteller bezeichnen darf, der die Götterwelt der Griechen und Römer für immer von ihrem Olymp herabgestürzt hat. Zu einer gerechten Würdigung des Evangeliums der Liebe und Brüderlichkeit aber hat sein durchaus skeptischer Sinn, der in den Christen arme Tröpfe und wunderliche Schwärmer sah[3]) und sie ohne weiteres auf eine Stufe mit den '*ἄθεοι*', den Gottesleugnern, stellte, sich in keiner Weise aufzuschwingen vermocht. — Dagegen sind seine Schriften, die sich nicht nur mit Rhetorik und Geschichte, mit Philosophie und Kunst beschäftigen, sondern ebenso das soziale Leben seiner Zeit in den Kreis der Betrachtung ziehen, nicht allein als Denkmäler eines für die nachklassische Zeit verhältnismäßig reinen Attizismus sprachlich und literarhistorisch interessant, sondern weit mehr noch als Kultur- und Sittengemälde. Einen klareren Einblick in das Leben und Treiben der hellenisierten Welt des 2. nachchristlichen Jahrhunderts mit all ihren Schwächen und Modekrankheiten hat kein anderer Schriftsteller jener Zeit gegeben. In ihm selbst aber ist der gelehrte Dilettantismus seines Jahrhunderts nicht in abstoßender Weise verkörpert; eine über das Durchschnittsmaß hinausgehende Belesenheit in den älteren Werken der griechischen Literatur, namentlich der Dichter, deren Studium er selbst im 'Lexiphanes' den Jünglingen warm empfohlen hat,[4]) ferner Anmut und Lebendigkeit der Sprache, ein nie versiegender Humor und eine selten reiche, fast schöpferische Phantasie in der Wahl und Behandlung seiner Themata lassen uns bei ihm die Schattenseiten einer enzyklopädischen Bildung kaum empfinden. In der Rhetorik, Philosophie und Kunst war er mehr als ein gebildeter Laie.

So ist es denn kein Wunder, daß das Andenken des vielseitigen und vielgewandten Hellenisten der Nachwelt nicht verloren gegangen ist; ja, man darf unbedenklich behaupten: wenn irgend ein antiker Schriftsteller, so hat Lucian anregend und befruchtend auf die Literatur und Kunst der folgenden Jahrhunderte, insbesondere der Renaissance, gewirkt. Diese seine tiefgehende Bedeutung hat m. W. zuerst Prof. R. Förster in einer fein abgewogenen Rede zum Geburtstage S. M. Kaiser Wilhelms I., Kiel 1886,[5]) voll gewürdigt; die dort gegebenen zumeist kurzen Andeutungen und Anregungen weiter zu verfolgen und die Ergebnisse der Forschung auf diesem Gebiete unter Verwertung der einschlägigen neueren Literatur zu ergänzen und zusammenzufassen, ist die Aufgabe der folgenden Betrachtungen.

---

[2]) '*ὡς οὐδὲν ἄρα ὄφελος ἦν ἐπίστασθαι τὰ μαθήματα, εἰ μή τις καὶ τὸν βίον ῥυθμίζοι πρὸς τὸ βέλτιον.*'

[3]) Vgl. de Peregr. mort. c. 11, Alex. c. 25, 38.

[4]) Vgl. Lexiph. c. 24: '*ἀρξάμενος ἀπὸ τῶν ἀρίστων ποιητῶν καὶ ὑπὸ διδασκάλοις αὐτοὺς ἀναγνοὺς μέτιθι ἐπὶ τοὺς ῥήτορας . . . . πολλὰ καὶ τῇ καλῇ κωμῳδίᾳ καὶ τῇ σεμνῇ τραγῳδίᾳ ἐγγεγυμνασμένος.*'

[5]) Erschienen in der Kieler Universitätsbuchhandlung (P. Töche) 1886.

1.

Schon die großen Kirchenlehrer des 4. Jahrhunderts Gregor von Nazianz und des gefeierten Rhetors Libanius berühmter Schüler Johannes Chrysostomus, denen das Verständnis für die Schönheit der griechischen Literatur noch nicht abhanden gekommen war, haben in den satirischen Dialogen Lucians, in welchen aristophanischer Witz mit sokratischer Ironie sich paarte, eine anziehende Lektüre gesehen; und wenn später auch ein Fanatiker wie Suidas[6]) den Lucian als einen Verruchten und Lästerer schalt, dem man die ewigen Höllenstrafen anwünschen müsse, so haben doch andere byzantinische Gelehrte sich seine Schriften mehrfach zum Vorbilde für ihre Romane und Reisebeschreibungen gewählt. Das beweist schon die unter seinem Namen gehende, allerdings recht trockene Schrift 'Philopatris', deren Entstehung von Gutschmid[7]) in das 7., Reinach in das 10. Jahrhundert setzte, sowie die um 1140 abgefaßte abenteuerliche Hadesfahrt des Timarion, welche, wie jüngst nachgewiesen,[8]) nichts anderes ist als eine schwächere Nachbildung von Lucians 'Totenorakel', der '*Νεκυομαντεία*'. Auch Aretas, um 920 Erzbischof von Caesarea in Kappadocien, der als Verfasser eines Teiles der sogenannten Lucianscholien gilt, hat unserm Schriftsteller eindringende Studien gewidmet.[9])

Im Abendlande freilich blieb Lucian unbekannt, bis mit der beginnenden Renaissance in Italien auch seine Schriften wieder ans Tageslicht traten. Der erste, welcher neben Xenophon und Diodor auch Stücke aus Lucian übersetzte, war der gelehrte, besonders als Entdecker des Quintilian gefeierte Francesco Poggio († 1459), dessen Interesse für den Satiriker Aurispa und Rinucci teilten. Hat doch Giovanni Aurispa († 1458), der zuerst dem Lucian Heimatrecht in Italien erwarb, das 12. seiner Totengespräche, den berühmten Feldherrnstreit, ins Lateinische übertragen mit der einzigen Änderung, daß nicht, wie dort geschehen, dem Griechen Alexander, sondern dem Römer Scipio der erste Preis vom Totenrichter zuerkannt wird, während Rinucci 6 Dialoge Lucians, darunter den 'Charon' und den 'Tyrannen' lateinisch übersetzte. Allerdings ist die Kenntnis der griechischen Schriftsteller auch in Italien niemals so allgemein gewesen wie die der Lateiner — der Grundsatz: 'Graeca sunt, non leguntur', blieb noch lange inkraft —, und mit Recht hat Jakob Burckhardt darauf hingewiesen, daß selbst Gelehrte wie Aeneas Sylvius Piccolomini, 'der Normalmensch der Frührenaissance', in ihrer Begeisterung für die römische Literatur der griechischen Sprache geradezu abhold waren.[10]) Daraus ist erklärlich, daß die bereits in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts erschienene Übersetzung lucianischer Schriften von Guarino da Verona wenig Verbreitung fand.

Um so interessanter ist es, daß aus dem Gelehrtenkreise, der seit dem 15. Jahrhundert am Hofe der Este in Ferrara sich sammelte, ein Drama 'Timone' hervorging, gedichtet von Matteo Bojardo († 1494), dem Vorgänger Ariosts. Die Bearbeitung desselben als Lustspiel in Terzinen schließt sich stofflich eng an Lucians Satire '*Τίμων ἢ μισάνθρωπος*' an. Für die Charakteristik des bekannten Menschenfeindes, der uns durch Shakespeares Drama 'Timon von Athen' wieder vertraut geworden ist, hatte Lucian zahlreiche Einzelzüge den Dichtern der älteren und mittleren attischen Komödie, besonders dem Phrynichus und Antiphanes, entlehnt.[11]) Die

---

[6]) Vgl. Lexic. Suid., ed. Bernhardy, S. 602 u. Scholia ad Lucianum, ed. Jacobitz IV, S. 247: '*ὦ μιαρὲ καὶ ἀκάθαρτε, ἀλλότριε τῆς ζωῆς καὶ μέτοχε τῆς αἰωνίου κολάσεως.*'

[7]) Vgl. Kleine Schriften V, S. 534; desgl. Krumbacher, Byzantinische Literaturgeschichte, § 91.

[8]) Vgl. Joh. Rentsch, Lucianstudien, Plauen i. V. 1895, S. 21 f.

[9]) Eine jüngst erschienene Schrift von H. Rabe: 'Die Lucianstudien des Aretas' ist mir leider nicht erreichbar gewesen.

[10]) Vgl. J. Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien II, S. 20.

[11]) Vgl. meine Inauguraldissertation: 'Quae ratio intercedat inter Lucianum et comicos Graecorum poetas', Berlin 1883, S. 27.

Anklänge an das griechische Original sind bei dem italienischen Humanisten unverkennbar. Den Prolog, der bei Lucian selbstverständlich fehlt, spricht dieser selbst, um die Zuhörer über den Inhalt des Stückes kurz zu orientieren. Wie nun im Eingange des griechischen Dialogs, so erregt auch bei Bojardo der athenische Menschenfeind, der auf freiem Felde mit Graben beschäftigt ist, durch sein ungeberdiges Wesen und sein Schelten auf das Regiment der alten Götter die Aufmerksamkeit des Zeus, der in dem grimmigen Manne einen Philosophen vermutet.

'Sind deine Flammen etwa ausgebrannt?
Kehrst du der Welt wohl gar den Rücken?
Oder
Ward die Gerechtigkeit von dir verbannt?'

so ruft er grollend dem erstaunten Götterkönig zu. Dieser sendet sodann, nachdem er von Mercurius über Timons herbes Schicksal aufgeklärt ist, den Götterboten in Begleitung des anfangs lebhaft widerstrebenden Plutos zur Erde nieder — bei Bojardo sind es Mercurio und Richezza —, um dem nicht bloß durch eigene Schuld verarmten Athener wieder zu Reichtum und Ansehen zu verhelfen. Aber wie den beiden gottgesandten Rettern bei Lucian die herben Worte Timons entgegentönen:[12]) 'Wer seid ihr, ihr Verruchten? In welcher Absicht kommt ihr hierher, einen fleißigen, um Lohn arbeitenden Mann zu belästigen? Wahrlich, nicht ungestraft sollt ihr euch fortmachen, ihr Schändlichen! Denn mit Erdschollen will ich euch werfen und mit Steinen zermalmen', so bereitet der Menschenhasser, der, wie bei Lucian, von drei ernsten Gefährtinnen, der Armut (*Πενία*), Mühsal (*Πόνος*) und Weisheit (*Σοφία*), umgeben ist, auch bei Bojardo den beiden Gottheiten einen recht unsanften Empfang, bis er endlich, dort durch des Plutos, hier durch Richezzas Zureden und durch die nachdrückliche Mahnung Merkurs, man dürfe die Gaben der Götter nicht ungestraft verachten, allmählich begütigt, widerstrebenden Herzens nachgibt. Indessen die durch Auffindung eines im Acker verborgenen Schatzes wiedergewonnene Wohlhabenheit mildert bei Lucian Timons verbittertes Gemüt nicht, sondern entfremdet ihn den Menschen noch mehr; abgeschlossen von der Welt, will er auch ferner in Einsamkeit leben. Die Worte, welche Lucian ihm gleichsam als Leitmotiv seines ferneren Verhaltens gegen die Menschen in den Mund legt (c. 42): 'Jeden Menschen zu meiden, keinen zu kennen, alle zu verachten, die Worte Freundschaft, Gastrecht, Kameradschaft, Mitleid für leeres Geschwätz zu halten u. s. w. einsam sei meine Lebensweise wie die der Wölfe, und keiner sei mein Freund als Timon!' waren offenbar das Vorbild für Bojardos Verse, die in Kleins Übersetzung[13]) lauten:

'Mit niemand will ich ferner Umgang pflegen,
Mit Fremden nicht noch Freunden und Bekannten,
Als Freund soll Timon nur den Timon hegen,
Nach menschlichen Gesetzen, nicht nach Rechten
Soll zwischen uns sich Einsamkeit nur legen,
Als einzig Band sich Mark- und Grenzscheid flechten.

. . . .

Verstärkten Haß fühl ich die Brust zerreißen
Und grimme Wut in meinem Herzen brennen,
Nicht Timon — anders will ich künftig heißen,
Will Menschenfeind fortan mich selber nennen.'

Diese letzten Worte klingen fast wie eine Übersetzung des lucianischen: '*καὶ ὄνομα μὲν ἔστω ὁ Μισάνθρωπος ἥδιστον,*' 'mein liebster Name soll Menschenhasser sein' (c. 44). — Auch

[12]) Vgl. Lucians Timon c. 33.

[13]) Vgl. Klein, Geschichte des Dramas, B. IV: Das italienische Drama, S. 262.

der Zug ist dem Lucian entlehnt, wie die Schmeichler, deren Namen Gnatonide, Filade, Demea und Trasicle genau dem griechischen Original entsprechen, auf die Kunde von Timons neuem Glück herbeieilen und ebenso derb wie sarkastisch von ihm zurückgestoßen werden. Mit den Worten des letzten Schmarotzers: 'Wirf nicht mehr, wir gehen ja von selbst', und der Drohung Timons: 'Ihr sollt mir wenigstens blutige Köpfe nach Hause bringen', schließt Lucian seine gegen den Unfug des Parasitentums gerichtete Satire. Nur in einem wich der Italiener von seinem antiken Vorbilde ab, indem er entsprechend dem Charakter der Tragikomödie — denn als eine solche ist mit Klein Bojardos Drama richtiger zu bezeichnen — dem Ganzen einen versöhnenden Abschluß gab und im V. Akte den Timon, der innerlich in etwas geläutert und seiner eigenen Verschuldung sich bewußt geworden ist, zu dem Entschlusse kommen läßt, für immer auf den Reichtum zu verzichten und ohne Kränkung anderer in Einsamkeit zu leben.

Auch die Humanisten des südlichen Italiens scheinen eine genaue Kenntnis lucianischer Schriften besessen zu haben. Wenigstens hat O. Waser in seiner mythologisch-archäologischen Monographie[14]) 'Charon, Charos und Charun', in welcher er das Auftreten des Totenfährmanns durch die gesamte antike wie mittelalterliche Literatur und Kunst von seinem ersten Erscheinen in der epischen Minyas, bei Euripides und Aristophanes, bis zu seinem letzten Auftauchen bei dem Byzantiner Nicetas Eugenianus verfolgt hat, mit Nachdruck darauf hingewiesen, daß die Persönlichkeit des gehaßten Fergen von dem Neapolitaner Rocco in seinem 'mito di Charonte' nach lucianischem Muster behandelt wurde; ebenso hat der auch als Dichter gefeierte Staatsmann Giovanni Pontano († 1503), der Begründer der Akademie zu Neapel, den Charon in einer Anzahl lateinischer Gespräche mit Minos und Aeakos sich unterhalten lassen[15]) und ihn dabei gelegentlich als einen 'grande filosofo' gepriesen, der bei der Überfahrt in das Totenreich selbst den weisen Aristoteles über den Unsterblichkeitsglauben befragt, wobei es dem Autor allerdings wesentlich darum zu tun ist, die Unwissenheit und Sittenlosigkeit der Kleriker zu geißeln.

Endlich wandelte auch Pandolfo Collenuccio, der erste italienische Übersetzer plautinischer Komödien und jüngere Zeitgenosse Pontanos, der zumeist am Hofe der Sforza in Mailand wirkte, in seinen halb satirischen Dialogen in den Spuren Lucians.

Als dann später mit dem Dahinsterben jener Kolonie gelehrter Flüchtlinge, die wie Joh. Argyropulos, M. Musurus und die Familie der Laskaris nach dem Falle Konstantinopels in Italien eine zweite Heimat gefunden hatten, das Studium des Griechischen mehr und mehr verkümmerte, da war es, wie wiederum Jak. Burckhardt betont hat,[16]) ein Glück für die Wissenschaft, daß inzwischen Nordländer wie Agrikola, Reuchlin und Erasmus, von Italien angeregt, sich eine gründliche Kenntnis dieser Sprache zu eigen gemacht hatten.

Es ist das Verdienst von Joh. Rentsch,[17]) in einer gehaltvollen Programmabhandlung, betitelt 'Lucianstudien', auf die zahlreichen Nachbildungen lucianischer Schriften in der deutschen und französischen Literatur hingewiesen zu haben. Den Ausgangspunkt der Untersuchung boten ihm namentlich die lucianischen 'Totengespräche' und die ihnen inhaltlich verwandten Schriften, die er treffend in '*καταβάσεις*', 'Hinabfahrten zur Unterwelt' (z. B. das Totenorakel, *νεκυομαντεία*, und die Hadesfahrt des Tyrannen Megapenthes, *κατάπλους ἢ τύραννος*), in '*ἀναβάσεις*', 'Aufstiege zur Oberwelt' (z. B. Charon oder die Weltbeschauer, *Χάρων ἢ ἐπισκοποῦντες*), und in 'Totengespräche in engerem Sinne' gegliedert hat. Diese letzteren, 30 an der Zahl, sind witzige Unterhaltungen mythischer oder historischer Personen in der Unterwelt,

---

[14]) Berlin, Weidmann 1898, S. 19, 49—52.

[15]) Vgl. auch Jak. Burckhardt, Die Kultur der Renaiss. I, S. 265, Anmerk. 1.

[16]) Vgl. die Kultur der Renaiss. I, S. 212, und Exkurs 52 und 53, S. 375 f.

[17]) Vgl. Anmerk. 8.

die, wenngleich nach ihrem Inhalte phantastisch und märchenhaft, dennoch nicht selten Gedanken von ewiger Wahrheit zum Ausdruck bringen. Denn immer wieder predigen jene humorvollen Szenen und Gespräche, in denen mit Vorliebe die Cyniker Menippus und Diogenes als die berufenen Verfechter der absoluten Bedürfnislosigkeit und Selbstgenügsamkeit des Weisen das Wort führen, scharf und eindringlich die bittere Wahrheit, daß im Reiche der Schatten alle Unterschiede zwischen reich und arm, hoch und niedrig aufhören, daß nur ein reines und freies Gemüt seinen Wert behält, und daß jeder einzelne aus dem Munde eines unbestechlichen Richters sein Urteil empfangen wird. Wem fielen hier nicht unwillkürlich die Worte des 1. Timotheusbriefes (c. 6 v. 7) ein: 'Wir haben nichts in die Welt gebracht, darum offenbar ist, wir werden auch nichts hinausbringen', oder wer gedächte nicht der mahnenden Stimme des großen Heidenapostels (2. Cor. c. 5 v. 10): 'Wir müssen alle offenbar werden vor dem Richterstuhle Christi, auf daß ein jeglicher empfange, nachdem er gehandelt hat bei Leibes Leben, es sei gut oder böse!'

Inwiefern nun diese Totengespräche, die erst Lucian zu einer besonderen literarischen Gattung erhoben hat, namentlich in der Zeit der Renaissance Schule gemacht haben, davon, zum Teil im Anschluß von Rentsch' Untersuchungen, einige Beispiele!

Schon Reuchlin übersetzte 1495 das 12. der lucianischen Totengespräche, den bekannten Feldherrnstreit ins Lateinische, um es sodann dem Herzog Eberhard von Württemberg zu widmen, und Hans Sachs, dem wahrscheinlich eine bei Vitus Buerler in Leipzig 1516 erschienene Übersetzung lucianischer Dialoge vorlag, modelte das 10. Totengespräch, das sogen. 'σκαφίδιον oder Schifflein', in dem die Philosophen und Tyrannen arg mitgenommen werden, zu einer Tragödie in Knittelversen um, die freilich recht burleske Züge aufweist; darin sagt der Herold, der Sprecher des Prologs:

'Wir kom, ein tragedi zu halten,
die hat gemachet bei den alten
Lucianus, der große Poët,
kriechisch er die beschreiben tet,
und wird genannt 'Skaphidion'
und sagt von einem, heißt Charon.'

Etwa um dieselbe Zeit nahm der Elsässer Ringmann das interessante Problem des Feldherrnstreites wieder auf, fügte aber seiner deutschen Übersetzung die Bemerkung hinzu, das Urteil des Totenrichters würde ganz anders ausgefallen sein, wenn Julius Caesar als einer der Mitwerber erschienen wäre.

Indessen auch andere Schriften des griechischen Satirikers traten alsbald in den Gesichtskreis der deutschen Humanisten. Während der Augsburger Patrizier K. Peutinger seine lehrreiche Abhandlung 'über die Geschichtschreibung' (πῶς δεῖ ἱστορίαν συγγράφειν) übersetzte, erwarb sein großer Geistesverwandter W. Pirckheimer in Nürnberg sogar eine eingehende Kenntnis der Werke des ihm interessanten Hellenisten. Hat er doch in seinem 'Eccius dedolatus', im 'abgehobelten Eck', vorwiegend Lucians humorvolle Prozeßverhandlung 'der doppelt Angeklagte' (δὶς κατηγορούμενος) und in seiner Lobrede auf das Podagra, welche die Gicht vor einem fingierten Richterkollegium hält, die unter seinem Namen gehende, in fünffüßigen Jamben abgefaßte Dichtung 'τραγῳδοποδάγρα', deren Zweck es ist, die Allgewalt dieser bösartigen Krankheit über Götter und Menschen zu erweisen, sich zum Muster genommen. Namentlich in der erstgenannten Satire Pirckheimers ist die Einwirkung lucianischen Geistes offenkundig. Denn wie die marktschreierischen Rhetoren und die aufgeblasenen Afterphilosophen Lucians in der Unterwelt eine recht unsanfte Behandlung erfahren und nach einer eigenartigen Vorstellung des Satirikers aller Gewandung bar die Flecken des Körpers wie der Seele dem prüfenden Auge

des Richters darstellen müssen, so kann bei Pirckheimer der berüchtigte Gegner Luthers nicht anders geheilt werden, als daß 'durch 7 handfeste Burschen alle Winkel und Ecken an ihm beseitigt, alle Sophismen, Syllogismen und Propositionen von seinem Kopfe heruntergeschoren, seine Zunge zur Hälfte abgeschnitten und seine Beißzähne ausgeschnitten werden.'

Die erste Schrift ferner, die Melanchthon nach seiner Berufung an die neue Pflanzschule des Humanismus zu Wittenberg dem Kurfürsten Friedrich dem Weisen widmete, war eine Übersetzung der Schrift Lucians 'über die Verleumdung' (*περὶ τοῦ μὴ ῥαδίως πιστεύειν διαβολῇ*), durch die er nicht zum wenigsten den der Reformation ungünstigen Einflüssen am Hofe entgegenwirken wollte.

Aber auch die in ihrer Einwirkung auf die Zeitgenossen bedeutendsten deutschen Humanisten Erasmus und Ulrich von Hutten haben es nicht verschmäht, Motive aus lucianischen Satiren zu verwerten. Das 'Lob der Torheit' (Stultitiae laus), das der große Gelehrte von Rotterdam 1508 auf einer Reise in Italien verfaßte, ist, wie Förster mit Recht betont hat,[18]) nicht nur in der Tendenz, die Verkehrtheiten und Narrheiten aller Stände zu verspotten, sondern auch in einzelnen Redewendungen der lucianischen Schrift '*μωρίας ἐγκώμιον*' (Preis der Torheit) verwandt. Ähnliches gilt m. E. von dem unter des Erasmus 'Colloquia' erhaltenen Dialoge, 'Charon'. Wohl trägt dieses Gespräch bei dem großen Humanisten ein zeitgeschichtliches Gepräge; denn die Anspielungen auf den bevorstehenden Krieg zwischen Karl V., Franz I. und dem Papste (tres orbis monarchas capitalibus odiis in mutuum exitium ruere) und auf die geplante Ausrottung der Ketzer (haeretici) sind unverkennbar, aber die Klagen über die Nichtigkeit aller menschlichen Bestrebungen, namentlich über die Ehr- und Habgier der Sterblichen, die zum Nachen des Charon doch nichts weiter mitbringen dürfen als den einen Obolos, klingt aus den hämischen Worten Alastors bei Erasmus ebenso vernehmlich an unser Ohr, wie aus dem fast wehmütigen Schmerze des Totenfährmanns in Lucians 'Weltbeschauern'.

Das Verhältnis des ewig jugendlichen Stürmers Ulrich von Hutten zu Lucian hat ebenfalls R. Förster[19]) kurz berührt und gezeigt, wie das griechische Vorbild unverkennbar ist zunächst in Huttens gegen den Herzog Ulrich von Württemberg gerichteten Streitschrift 'Phalarismus', für die er einzelne Züge dem sogenannten ersten 'Phalaris' entlehnte, einer schulmäßigen Übungsrede aus der Frühzeit Lucians, sodann in seinem 'Charon sive Inspicientes', einem scharf pointierten Gespräch, in welchem Luthers erbittertster Gegner, der Kardinal Cajetan, eine Hauptrolle spielt, während an Charons Stelle des Sonnengottes Sohn Phaëton tritt, endlich auch in Huttens posthumem Dialoge 'Arminius', in dem das altbeliebte Problem des Feldherrnstreites wiederkehrt und die lautere Vaterlandsliebe des Befreiers Deutschlands selbst vom Totenrichter Minos gewürdigt wird. Freilich tritt gerade hier der Unterschied in der Eigenart der beiden Aufklärer und in der Tendenz ihrer Schriften besonders deutlich zutage; denn was bei dem skeptischen Hellenisten wesentlich negierende Kritik des antiken Polytheismus und bittere Verspottung alles Aberglaubens und aller konventionellen Heuchelei war, das gestaltet sich bei dem deutschen Ritter zur politischen Opposition gegen die Tyrannei Roms und zu der nationalen Forderung völliger Losreißung seines Vaterlandes von allem welschen und papistischen Einfluß. Die Abhängigkeit Huttens von Lucian ins einzelne zu verfolgen und eine Parallele zu ziehen zwischen den Ideen und Zielen der in mancher Hinsicht geistesverwandten Naturen ist die Aufgabe einer besonderen, wie mich dünkt, lohnenden Monographie; weiteres Detail würde über den Rahmen dieser Programmabhandlung weit hinausgehen.

---

[18]) Vgl. Förster S. 14 f.
[19]) Vgl. S. 11 f.

Wenn endlich der englische Staatskanzler und Humanist unter König Heinrich VIII. Thomas Morus in seiner 'Utopia'[20]) in grellem Kontrast zu den damaligen, wenig erfreulichen Zuständen seines Vaterlandes das Leben auf einer glücklichen Insel beschrieb, das frei sei von Streitsucht, Aberglaube und häßlichen Lastern, so folgte er darin der phantastischen Schilderung, die Lucian in bewußter Opposition gegen die Ausartungen einer unpragmatischen Historiographie von der Insel der Seligen im II. Buche seiner 'Wahren Geschichten' (*Ἀληθεῖς ἱστορίαι*) gegeben hat.

Und nun zum Schluß noch eine Bemerkung! Der Einfluß lucianischer Ideen erstreckte sich bis weit hinein in die neuere Literatur. In Frankreich haben, wie wiederum Joh. Rentsch gezeigt hat, vor allem Fontenelle und Boileau an das lucianische Totengespräch angeknüpft, und der gemütvolle Fénélon, in dem ernsten Streben, seinen Zögling, den mutmaßlichen Thronerben von Frankreich, zu einem sittlichen Charakter heranzubilden, benutzte es zu lehrhaften Zwecken, um demselben eine moralische oder politische Wahrheit zu veranschaulichen.[21]) Eine fast europäische Berühmtheit aber erlangte das Gespräch, das Voltaire vier der berühmtesten Satiriker aller Zeiten, den Lucian, Erasmus, Rabelais und Dr Swift in den elysischen Gefilden führen läßt und dessen Pointe gegen den katholischen Klerus gerichtet ist.[22])

Unter den deutschen Klassikern ist besonders Wieland, der sachkundige Übersetzer Lucians, wie dies namentlich seine 'Lustreise ins Elysium', die voller Reminiszenzen ist an Lucians 'Lügenfreund' (*Φιλοψευδής*), und seine 'Göttergespräche' bekunden, in den Bahnen des griechischen Satirikers gewandelt,[23]) und es ist wohl kein Fehlgriff, wenn man selbst in einigen Xenien Schillers und in der recht derben Goetheschen Travestie 'Götter, Helden und Wieland' Spuren lucianischen Geistes entdeckt hat.

II.

Wie auf die Literatur der folgenden Jahrhunderte, so hat Lucian anregend gewirkt auch auf die Künstler, inbesondere der Renaissance. War es ihm doch vergönnt gewesen, auf seiner langdauernden Wanderschaft die denkwürdigsten Stätten antiker Kunst, vor allem Olympia, selbst zu besuchen und, wie schon erwähnt, einen Teil seiner reifsten Lebensjahre in Athen zuzubringen, das damals durch die großartigen Bauten des Herodes Atticus, deren Reste noch heute Bewunderung erregen, neuen Glanz gewonnen hatte. So war er in der Lage, sein Verständnis für die bildende Kunst, das frühzeitig in der Steinmetzwerkstatt seines Oheims geweckt war, in der steten Anschauung edler Kunstwerke zu vertiefen und zu läutern und als ein Meister lebendiger und anschaulicher Schilderung zugleich mustergültige Beschreibungen einzelner Statuen und Gemälde zu liefern, die uns eine deutliche Vorstellung der verlorenen Originale zu geben imstande sind.

Auf diese Seite seiner Begabung hat zuerst H. Blümner[24]) aufmerksam gemacht und gezeigt, daß abgesehen von den archäologischen Schriftstellern Plinius und Pausanias kein Autor des Altertums so häufig Bildhauer und Maler aus der Blütezeit der antiken Kunst, und zwar zumeist in Verbindung mit einem ihrer berühmten Werke, erwähnt und kritisiert hat, wie gerade Lucian. Und in der Tat, er spricht seine Bewunderung aus nicht nur für Phidias,

[20]) Der vollständige Titel lautet: 'de optimo statu rei publicae deque nova insula Utopia'.

[21]) Vgl. seine Dialogues des morts composés pour l'éducation de Mgr. le Duc de Bourgogne, 1710.

[22]) Vgl. Rentsch, S. 37.

[23]) Vgl. F. Kersten, Wielands Verhältnis zu Lucian, Prog. d. höh. Staatsschule zu Cuxhafen, 1900.

[24]) Vgl. H. Blümner, 'de locis Luciani ad artem spectantibus', Inauguraldissert., Berlin 1860, und 'Archäologische Studien zu Lucian', Breslau 1867.

dessen olympischer Zeus, dessen lemnische Minerva und auf den Speer sich stützende Amazone (vgl. Somn. c. 8, Imag. c. 4, pro imag. c. 14, Gall. c. 24) ihm ebenso bekannt sind, wie seines Schülers **Alkamenes** in den Gärten zu Athen befindliche Aphrodite (vgl. Jup. trag. c. 7, Imag. c. 4: *τὸ κάλλιστον τῶν Ἀλκαμένους πλασμάτων*); er feiert nicht bloß den **Polyklet** wegen seiner Hera (Somn. c. 8), seines Diadumenos (Philops. c. 18) und seines Doryphoros, der als Muster der Proportionen des menschlichen Körpers galt (de salt. c. 75), oder den **Praxiteles** wegen seiner knidischen Aphrodite (Imag. c. 4, Jup. trag. c. 10) und seines thespischen Eros (Amor. c. 11), nein, selbst Künstler der archaischen Zeit, wie **Hegesias**, der athenische Erzgießer, **Kritios** und **Nesiotes**, die Schöpfer der berühmten Gruppe der Tyrannenmörder (Rhet. praec. c. 9, Philops. c. 18), sowie der der Übergangszeit angehörige **Calamis**, dessen Sosandra, eine der ausgezeichnetsten Frauengestalten des Altertums, zweimal rühmend erwähnt wird (Imag. c. 6, dial. mer. 3, c. 2), und der Erzbildner **Myron** (Philops. c. 18, Gall. c. 24), finden — dieser namentlich wegen seines Diskobol — bei Lucian die gebührende Würdigung.

Aber auch für **die großen Maler** der Vorzeit ist unser Schriftsteller voller Anerkennung. Zwei Stellen seiner Schriften sind nach dieser Seite hin von besonderer Wichtigkeit; im ‘**Zeuxis oder Antiochus**’ nämlich wird erzählt,[26] wie dieser Künstler, auf die alltäglichen Gegenstände der Malerei, Götter, Helden und Schlachten, verzichtend, immer neue und kühne Formen für seine Darstellung zu wählen bemüht war:[27] dann heißt es wörtlich: ‘Unter andern Wagestücken dieser Art unternahm er auch die Darstellung einer Centaurin, wie sie eben ein Paar noch ganz kleiner Zwillingscentauren säugt.’ Es folgt sodann die Bemerkung, daß er selbst eine äußerst sorgfältig gearbeitete Kopie dieses von Sulla entführten und seitdem verlorenen Gemäldes in Athen gesehen habe, und hierauf eine sachkundige Beschreibung desselben, auf die ich unten des näheren eingehen werde. Die zweite Stelle findet sich in den ‘**Bildern**’ c. 7. Um dem Polystratus die überirdische Schönheit der Panthea, der Geliebten des Kaisers Verus, zu veranschaulichen, läßt Lycinus, unter dessen Pseudonym der Schriftsteller selbst sich birgt, die großen Maler der Vorzeit in die Schilderung ihrer Vorzüge sich gleichsam teilen: ‘**Euphranor** soll ihr Haar gerade so malen wie das seiner Juno, **Polygnotus** ihr die schönen Augenbrauen und das sanfte Rot der Wangen geben, die seine Kassandra in der Lesche zu Delphi hat. Derselbe Künstler gebe ihr zum Gewande ein Gewebe so fein, als nur immer möglich, das sich knapp anschließe, wo es erforderlich, im übrigen in weichen Falten hernieder walle; die übrigen unbekleideten Teile male uns **Apelles** nach dem Muster seiner Pakate und belebe die weiße Haut mit dem durchschimmernden Rot des Blutes, **Aetion** aber ziere sie mit den Lippen der Roxane.’

Wer solches schreiben konnte, dem müssen die Gemälde der alten Meister lebendig vor Augen gestanden haben, dem mußte das Verständnis für ihre Schönheit voll und ganz aufgegangen sein. Auch des **Parrhasius**, des großen Rivalen des Zeuxis, gedenkt er zweimal (de merc. cond. c. 42, Imag. c. 3); die Palme in der Malerei aber erkennt er dem **Apelles** zu, der in seiner Kunst den gleichen Rang einnimmt wie Phidias in der Skulptur (de salt. c. 35). Nur **der** Künstler scheint ihm seine hohe Aufgabe ganz zu lösen, ‘der mit dem Richtigen und Gelungenen der Umrisse, mit der Feinheit in Verschmelzung der Farben und der schicklichen Verteilung von Licht und Schatten das genaue Verhältnis der Teile zu einander und die Harmonie des Ganzen in Einklang zu bringen versteht und dabei auf ein und demselben Bilde die Größe seines Talentes

---

[25]) Vgl. Imag. c. 6: *καὶ τὸ εὐσταλὲς καὶ κόσμιον τῆς ἀναβολῆς παρὰ τῆς Σωσάνδρας* etc.

[26]) Vgl. Zeuxis c. 3.

[27]) Vgl. Plinius, Hist. nat. XXXV c. 17: ‘pinxit et quae pingi non possunt; tonitrua fulgetraque, Bronten, Astrapen, Ceraunobolion appellant.’

in den verschiedenartigsten Aufgaben erprobt,' wie er dies an des Zeuxis Centaurengemälde näher erläutert. (Zeux. c. 5.)

Das Bewußtsein freilich, daß nicht nur für die griechische Kunstgeschichte, sondern auch für die darstellenden Künstler selbst aus Lucian gar viel zu lernen sei, war dem gelehrten Mittelalter vollständig abhanden gekommen; seitdem aber der florentinische Kunstkritiker Leo Battista Alberti in seinem Traktat über die Malerei (1435) auf Lucian als eine Fundgrube insbesondere für die Maler nachdrücklich hingewiesen hatte, wurden die bekanntesten seiner Schilderungen auch Vorbilder für die Künstler der Renaissance. Alberti sagt nämlich im III. Buche seiner Schrift[28]) folgendes: 'Man lobt jene Beschreibung, welche Lucian von der Verleumdung gibt, die von Apelles gemalt wurde. Es scheint mir nicht außerhalb meines Themas zu liegen, sie hier wieder zu erzählen, um die Maler aufmerksam zu machen, welche Sorgfalt sie auf die Erfindung zu wenden haben.' Sodann folgt eine knappe Beschreibung jenes allegorischen Gemäldes im Anschluß an den Text Lucians. Doch hören wir diesen selbst!

In seiner Schrift 'über die Verleumdung' (*περὶ τοῦ μὴ ῥᾳδίως πιστεύειν διαβολῇ*) erzählt Lucian, wie der berühmte Apelles aus Ephesus, von einem seiner Kunstgenossen beim Könige Ptolemaeus heimtückisch angeschwärzt, nur mit Mühe dem Zorn des argwöhnischen Fürsten entgangen sei und seine eigene Gefahr in einem Gemälde veranschaulicht habe, das folgendermaßen beschrieben wird (c. 5):

'Auf der rechten Seite sitzt ein Mann mit langen Ohren, die fast denen des Midas gleichen; seine Hand streckt er nach der von ferne auf ihn loskommenden Verleumdung (*Διαβολή*) aus; um ihn herum stehen zwei Frauen, die Unwissenheit (*Ἄγνοια*), so dünkt mich, und die Verdächtigung (*Ὑπόληψις*). Von der anderen Seite schreitet die Verleumdung selbst heran, eine Frauengestalt von übermäßiger Schönheit, etwas hitzig und von Leidenschaft erregt (*γύναιον εἰς ὑπερβολὴν πάγκαλον, ὑπόθερμον δὲ καὶ παρακεκινημένον*), wie eine, die Wut und Zorn zum Ausdruck bringt; in der Linken hält sie eine brennende Fackel, mit der Rechten schleift sie an den Haaren einen Jüngling heran, der die Hände zum Himmel emporstreckt und die Götter zu Zeugen anruft. Voran aber geht ihr ein bleicher, häßlicher Mann (*ἀνὴρ ὠχρὸς καὶ ἄμορφος*) mit hartem Blick und ähnlich denen, die von langer Krankheit abgezehrt sind; dieser, so möchte man vermuten, ist der Neid (*Φθόνος*). Indessen noch zwei andere Begleiterinnen folgen, welche die Verleumdung aufmuntern, emsig um sie beschäftigt sind und sie schmücken. Wie mir aber der Erklärer des Bildes erläuterte, war die eine etwa die Nachstellung (*Ἐπιβουλή*), die andere die Täuchung (*Ἀπάτη*). Hinter ihnen folgte ganz in der Tracht einer Trauernden eine Frau mit schwarzem, zerzaustem Gewande, das sollte die Reue (*Μετάνοια*) sein; wenigstens wandte sie sich unter Tränen rückwärts und blickte so recht voller Beschämung auf die herankommende Wahrheit (*τὴν Ἀλήθειαν προσιοῦσαν ὑπέβλεπεν*)'. Soweit Lucian.

In den Berichten der sächsischen Akademie der Wissenschaften vom Jahre 1853 hat O. Jahn dies Gemälde, dessen Gegenstand eine frostige Allegorie sei, dem großen Apelles abgesprochen und die Beschreibung für eine kühne Erfindung Lucians erklärt; ihm hat sich später auch H. Blümner angeschlossen.[29]) Allein abgesehen davon, daß der ganze Gegenstand mit den Gestalten voll Leben und Bewegung wohl geeignet war, der Vorwurf auch eines so hervorragenden Malers zu werden, liegt kein Grund vor zu der Annahme, als habe Lucian die Erzählung von der Gefahr des Apelles einfach aus der Luft gegriffen; sicherlich darf aus dem Schweigen anderer Schriftsteller hierüber kein Schluß gegen Lucians Glaubwürdigkeit gezogen

[28]) Vgl. Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik, herausgeg. von Eitelberger und Edelberg. Heft XI: Leone Battista Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften von H. Janitschek S. 144.

[29]) Vgl. Arch. Stud. zu Lucian, S. 41.

werden, und zwar um so weniger, als nach dem Zeugnis des Plinius gerade Apelles recht viele Neider gehabt hat.[30]) Selbst wenn man aber jenes Gemälde dem Apelles von einem späteren Künstler untergeschoben sein läßt, so bleibt doch die Tatsache unumstößlich: Lucians Schilderung wurde das Vorbild für hervorragende Maler der Renaissance.

Sandro Boticelli nämlich (1446—1510), der zuerst unter den Meistern der Frührenaissance Mythe und Allegorie in die Malerei einführte, wurde durch diese fast plastische, ihm wahrscheinlich in der für den Herzog Ercole von Este gefertigten italienischen Übersetzung Bartolomeo Fonzios zugänglich gewordene Schilderung Lucians zu einem Tafelbilde angeregt, das sich in der Galerie der Uffizien zu Florenz befindet (Nr. 1182). Eine gute Abbildung dieses Gemäldes findet sich in H. Ullmanns Monographie[31]) 'Sandro Boticelli'; leichter erreichbar ist die kleinere in 'Knackfuß Künstlermonographien' (Heft XXIV) gegebene,[32]) wo außer dem Gesamtbilde auch noch drei Ausschnitte besonders reproduziert sind.

Was sehen wir auf diesem Bilde? Zunächst eine prachtvolle Halle im Renaissancestil; von einer doppelten Pilasterordnung wird das Gewölbe getragen, durch dessen luftige Bogen man hinaus auf das Meer schaut; an den vier Seiten stehen Marmorstatuen in Nischen, darunter neben Aposteln und Propheten die allegorischen Figuren der Gerechtigkeit und Tugend; die Sockel sind mit Reliefs zumeist mythologischen Inhalts verziert. Und was weiter? In bewußtem Kontrast zu dieser marmornen Herrlichkeit, in bitterer Ironie auf jene ernsten Standbilder, die Symbole des Rechts, schleppt ein lärmender Haufe von Frauen einen nackten Jüngling, den unschuldig Verleumdeten, vor den Stuhl des Richters. Der Vorgang selbst gliedert sich übersichtlich in drei Gruppen. 'Rechts', so schreibt Ullmann,[33]) 'thront der königliche Richter auf erhöhtem Sitze zwischen Unwissenheit und Argwohn, die ihm in die langen Ohren blasen. Das Schleichende, Lauernde ist in der Gestalt des rechts stehenden Argwohns sprechend zum Ausdruck gebracht, leisen Schrittes tritt das Weib heran, weit vorgebeugt flüstert sie, die Hand an den Mund gelegt, dem Richter den verderblichen Rat ins Ohr; dieser streckt die Hand nach der Verleumdung aus, die sich mit ihren Genossinnen vor dem Thron eingefunden hat. Den Neid gibt Sandro, der Angabe Albertis gemäß, als einen bärtigen, ausgemergelten Kerl in zerfetztem Fellgewand und Kapuze, der aufdringlich dem Könige seine knochige Linke entgegenhält. Der Verleumdung, einem jugendlichen Weib in blauem Mantel, flicht die List eine Perlenschnur ins blonde Haar, während die Täuschung sie mit Blumen schmückt; eilig kommt letztere herangeschritten, die goldenen Flechten und das rote Gewand flattern im Winde. In der Gestalt der in zerlumpten Trauergewändern einherschreitenden Reue ist der Künstler den Vorschriften seines 'concetto' gefolgt, die Bildung der Wahrheit als nacktes, mit der Rechten nach oben weisendes Weib dagegen ist seine Erfindung; die Ähnlichkeit dieser Gestalt mit seiner Venus Anadyomene[33]) in den Uffizien ist einleuchtend.' Soweit der Kunsthistoriker!

Das Bild stimmt bis ins einzelne mit der lucianischen Beschreibung des Apellesgemäldes; vor allem ist die Dreiteilung der Figuren in eine rechte und linke Seitengruppe und eine Mittelgruppe festgehalten; aber auch rein äußerliche Züge wie der, daß die häßliche Gestalt des Neides der Verleumdung voranschreitet und diese selbst von zwei Frauen aufgeputzt wird, kehren wieder, ebenso die Midasohren des Richters und das zerfetzte Trauergewand der Reue. Nur zwei Abweichungen sind ersichtlich: der Schriftsteller sagt nichts über

[30]) Vgl. Hist. nat. XXXV c. 14 u. 17 (ambitu aemulos praevalere sentiens etc.).

[31]) Erschienen bei Bruckmann, München 1893, S. 117.

[32]) Sandro Boticelli, herausg. von Steinmann bei Velhagen und Klasing, S. 80 ff.

[33]) Vgl. A. Warburg, 'Sandro Boticellis Geburt der Venus und Frühling', bei L. Voß, Hamburg und Leipzig 1893, S. 23 u. 47.

die Art, wie der antike Maler die Figur der Wahrheit dargestellt hat, so daß hier Boticelli die Phantasie frei walten ließ. Aber auch die Krone, die der zu Gericht Sitzende trägt, ist eine Zutat des Künstlers, der hierin den Angaben Albertis folgte. Daß Lucian sie auf dem von ihm selbst gesehenen Appellesgemälde nicht vorgefunden, ist aus den Anfangsworten seiner Schilderung: ‘*ἐν δεξιᾷ τις ἀνὴρ κάθηται, τὰ ὦτα παμμεγέθη ἔχων*’ etc.: ‘auf der rechten Seite sitzt ein Mann mit gewaltigen Ohren’ klar erkennbar; bei der sonstigen Ausführlichkeit der Beschreibung hätte er die Krone als charakteristisch für den Richter nicht weglassen können. Zu bemerken ist noch, daß nach den Forschungen von Supino[34]) der florentinische Edelmann Fabio Segni, dem Boticelli das Bild gewidmet und der sich, so scheint es, gern mit dem Rufe eines gelehrten Kunstmäcens umgab, folgende zwei lateinischen Distichen unter dasselbe schreiben ließ:

‘Iudicio quemquam ne falso laedere tentent
Terrarum reges, parva tabella monet.
Huic similem Aegypti regi donavit Apelles,
Rex fuit et dignus munere, munus eo,’

welche die Kenntnis der von Lucian erzählten Geschichte über die Veranlassung des Bildes voraussetzen (vgl. S. 11).

Dasselbe Gemälde befand sich auch in dem Zyklus von Fresken, mit denen Pandolfo Petrucci, der Magnifico von Siena, seinen Palast schmückte; es war gefertigt von der Hand des Luca Signorelli aus Cortona (geb. 1441), des Schöpfers der berühmten Fresken des jüngsten Gerichts im Dom zu Orvieto. Nach den darüber gemachten Angaben von Crowe und Cavalcaselle[35]) war das Bild dem Boticellis ungemein ähnlich; der Mann auf dem Richterstuhle trug auch hier die Krone, die Gruppierung der allegorischen Gestalten und ihre Tracht, alles stimmte im wesentlichen überein mit der Schilderung Lucians. Besonders klar ist die Anlehnung des italienischen Meisters an den alten Schriftsteller außer Zweifel gestellt durch die deutlich lesbare Unterschrift: ‘*ἡ ἄγνοια κακῶν αἰτία*’, ‘die Unwissenheit ist die Ursache des Leides’, welche genau den Anfangsworten der lucianischen Schrift entspricht: ‘*δεινόν γε ἡ ἄγνοια καὶ πολλῶν κακῶν ἀνθρώποις αἰτία*’, ‘ein gar schlimmes Ding ist die Unwissenheit und für die Menschen die Ursache vielen Unheils’; beigefügt war dem Gemälde außerdem der bekannte Hexameter, in welchem Lucian im 8. Kap. seiner Schrift über die Verleumdung auf eine Stelle in den Wespen des Aristophanes anspielt (v. 725):

‘*μήτε δίκην δικάσῃς, πρὶν ἂν ἀμφοῖν μῦθον ἀκούσῃς,*’
‘richte nicht, bevor du beider Rede gehört!’

in der Absicht, durch dieses Dichterwort die Richter zu größerer Unparteilichkeit zu ermuntern.

Ein Kupferstich Girolamo Mocettos aus Vercelli, der gleichfalls die Verleumdung nach Apelles zum Gegenstand hatte, befand sich lange Zeit in Venedig; er trug die Überschrift: ‘La Sottise sur le trône.’ Nach Bartsch’ Mitteilungen[36]) waren auch hier die allegorischen Gestalten der Verleumdung (la Calomnie) und des Neides (l’Envie) Mittelpunkt der Darstellung, während, wie auf dem Apellesbilde, die Reue (le Repentir) und die Wahrheit (la Vérité) den Schluß der dem Richterstuhl zustrebenden Figuren bildete.

Auch der Florentiner Francia Bigio hat eine in der Galerie Pitti befindliche Verleumdung nach Apelles gemalt,[37]) die indessen durch Übermalung sehr gelitten und heute wenig künstlerischen Wert hat.

---

[34]) Vgl. J. B. Supino, ‘Sandro Boticelli’, Firenze 1900, Fr. Alinari, S. 100 f.
[35]) Vgl. Geschichte der italienischen Malerei in Jordans Bearbeitung B. IV, S. 18.
[36]) Vgl. Peintres Graveurs B. XIII, S. 113.
[37]) Vgl. W. Lübke, Geschichte der italien. Malerei B. II, S. 175.

Unter den außeritalischen Meistern hat Rembrandt, indem er wahrscheinlich eine Zeichenstudie Andrea Mantegnas kopierte, eine Federzeichnung mit demselben Gegenstande entworfen, die sich im Britischen Mnseum befinden soll. Weit bekannter aber war das hierher gehörige Gemälde Albrecht Dürers im großen Rathaussaale zu Nürnberg. Dort hatte der Meister, um die zu Gericht sitzenden Beamten gleichsam an die gewissenhafte Ausübung ihrer Pflicht zu erinnern, neben dem Triumphzuge Maximilians und dem sogen. Pfeifferstuhle eine Anzahl von Gemälden, die sich auf die Rechtspflege beziehen, durch seine Schüler, namentlich Georg Penz, in Tempera und Öl ausführen lassen. Gerade diese Ausführung in weniger dauerhaften Farben als das Fresko mag dazu beigetragen haben, daß Dürers Gemälde, das bereits im 17. Jahrh. in roher Weise übertüncht wurde, lange Zeit hindurch als verloren galt. Daher die dürftigen Angaben bei Waagen[38]) und das Fehlen jeglicher Notiz selbst in Wölflins klassischem Werke 'die Kunst Albrecht Dürers' und in L. Kaufmanns trefflichem Buche 'Albrecht Dürer'.[39]) Erst in allerjüngster Zeit ist, wie mir von fachmännischer Seite aus Nürnberg mitgeteilt wird, neben jenen historischen Gemälden auch Dürers großes allegorisches Bild 'die Verleumdung' von sachkundiger Hand renoviert worden, und zwar stimmt dasselbe in allen wesentlichen Zügen mit der in der Albertina zu Wien befindlichen, im Jahre 1522 entstandenen Federzeichnung überein, von der M. Thausing in seinem berühmten Buche 'Albrecht Dürer, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst,' ein Faksimile gegeben hat.[40]) Aus dieser leicht zugänglichen Reproduktion ergibt sich folgendes.

Idee und Ausführung entsprechen in der Hauptsache durchaus der Schilderung Lucians, nur waren die Namen der allegorischen Gestalten von fremder Hand deutsch und lateinisch beigeschrieben, so z. B. 'Suspicio, Calumnia (deutsch: Verkleknus), Ignorantia, Invidia, Insons'. Auch hier sitzt der Richter, in dessen hochstehende Ohren zwei Frauengestalten, Argwohn und Unwissenheit, eifrig flüstern, auf einem von einer Art Thronhimmel halb überdachten Sessel. Auf seinen Wink schleppt die Verleumdung, in der Linken eine Fackel tragend, den unschuldig Verklagten, einen bartlosen Mann in der Tracht jener Zeit, heran, der beide Hände wie flehend zum Richter emporstreckt; nicht vor ihr, wie Lucian sagt, aber dicht hinter ihr schreitet der Neid (Invidia), eine bleiche, abschreckend häßliche Gestalt zwischen der Täuschung (Deceptio) und Arglist (Fraus), welche jene aufhetzen, nicht sie schmücken. Sodann folgt noch eine weitere Gruppe, die bei Lucian keine Analogie hat; zwischen der leicht geschürzten Eile (Acceleratio) und der mit gezogenem Schwerte bewaffneten Strafe (Poena) schreitet der Irrtum (Error), eine tölpelhafte Mannesgestalt mit blödem Gesichtsausdruck, dann erst im Trauergewande die Reue (Penitentia), wie voll Beschämung rückwärts blickend, und endlich, den Zug schließend, die Wahrheit (Veritas) in breitem Federhute und lang wallendem Gewande, auf einer Schale die Sonne, das Symbol der Klarheit, haltend. Hat auch der Künstler, indem er diese in dem prächtigen Kostüm seiner Zeit auftreten ließ und einige Gestalten der mittleren Gruppe hinzufügte, der Phantasie freien Spielraum gelassen, so ist doch auch bei ihm die Anlehnung an Lucian unverkennbar; das bedarf keines Beweises. Da aber eine eingehende Bekanntschaft Dürers mit den Schriften des Hellenisten oder deren Übersetzungen bisher nicht nachgewiesen ist, so darf man annehmen, daß ihm die Angaben über das Apellesgemälde durch W. Pirckheimer vermittelt sind, der ihm bei seinen Darstellungen aus dem Gebiete des Altertums und des Mythus auch sonst mit seiner Belesenheit zur Seite gestanden hat. Dafür spricht vor allem die lateinisch-

[38]) Vgl. Handbuch der Malerei B. II, S. 464.

[39]) Vgl. II. Auflage, Herderscher Verlag, Freiburg i. Br. 1887.

[40]) Thausing B. II, S. 163.

deutsche Bezeichnung der allegorischen Figuren, die höchst wahrscheinlich von der Hand desselben Gelehrten hinzugefügt sind, und die zu beiden Seiten des Richterstuhles verzeichneten Sprüche:[41])

'Nemo usquam iudicium ferat, priusquam omnia ad amussim perpenderet,'

und deutsch:

'Ein Richter soll kein Urthel geben,
Er soll die Sach' erforschen eben,'

ein Motto, welches genau dem oben angeführten Hexameter bei Lucian entspricht.

Wie bekannt schließlich in Künstlerkreisen das allegorische Bild des Apelles gewesen, bezeugt auch die Tatsache, daß Ambrosius Holbein einen Holzschnitt nach demselben der von Erasmus besorgten Ausgabe des neuen Testaments vorausgeschickt hat.

Aber auch noch andere Vorwürfe entlehnten die Künstler der Renaissance dem Lucian. So hat wiederum Boticelli unter den kleinen auf braunem Grunde in Gold ausgeführten Reliefs, welche die Estrade des Richterstuhles auf seinem oben beschriebenen Gemälde in den Uffizien zierten, eine Darstellung der Centaurenfamilie nach Zeuxis geliefert, jenes Gemäldes, das nach dem Zeugnis Lucians im Altertume die höchste Bewunderung erregte. Er beschreibt dasselbe im 4. cap. seines 'Zeuxis' folgendermaßen: 'Auf einem grünen Rasenteppich (*ἐπὶ χλόης εὐθαλοῦς*) ruht die Centaurin, mit dem ganzen Pferdeleibe auf die Erde gelagert; ihre Hinterfüße sind nach rückwärts ausgestreckt, der weibliche Teil ihres Körpers dagegen ist sanft gehoben und stützt sich auf den Ellbogen . . . . .: von den beiden Jungen hält sie das eine empor im Arme und reicht ihm die menschliche Brust, während das andere unter ihr liegt und saugt wie ein Füllen (*εἰς τὸν πωλικὸν τρόπον*). Über ihr steht auf einer Anhöhe ein Centaur, offenbar der Gatte dieser säugenden Mutter, und bückt sich lachend zu ihr hernieder, nicht mit der ganzen Gestalt, sondern bloß bis zur Mitte des Pferdeleibes sichtbar; mit einem jungen Löwen, den er mit dem rechten Arm emporhebt, scheint er die Kleinen schrecken zu wollen wie zum Scherz.' Nun folgt eine von feinem Verständnis und Geschmack zeugende Kritik des Bildes, gleichsam eine Analyse der malerischen Kunst des Zeuxis, auf die ich hier nicht eingehen kann.

Auch auf der kleinen Reliefdarstellung Boticellis sind die Grundzüge der lucianischen Darstellung wieder zu erkennen. In einer Felsenlandschaft lagert auch hier die Centaurin am Boden, hörnergeschmückt und einem bocksbeinigen Jungen die Brust reichend, während ein anderes an ihrem Leibe ruht. Der bärtige, ebenfalls gehörnte Centaur, dessen Körper hier völlig sichtbar ist, hält ihr triumphierend mit dem rechten Arme einen erbeuteten jungen Löwen entgegen; mit einem solchen spielt auch der andere jugendliche Centaur im Vordergrunde des Reliefs. Diese letzte Gestalt ist vom Künstler frei erfunden, ebenso der Bogen in der Hand des alten Centauren und die gegen alle Überlieferungen diesen Zwittergestalten verliehenen Hörner; aber die Idee des Ganzen und die Anordnung der Gestalten geht zweifellos auf Lucian zurück.

Eine nicht minder große Anziehungskraft übte auf die Maler der Renaissance dessen Beschreibung von Aëtions Gemälde: 'Hochzeit Alexanders und der Roxane'. Aëtion oder Eëtion, dessen Lebenszeit von Brunn in die Mitte des 3. vorchristlichen Jahrhunderts setzt, hatte nach Lucian dies Gemälde in Olympia öffentlich ausgestellt und damit großen Beifall gefunden. In seinem 'Herodot oder Aëtion' (*Ἡρόδοτος ἢ Ἀετίων*) cap. 5 beschreibt er dasselbe also: 'Es stellt ein schönes Gemach mit einem Brautbett vor; auf demselben sitzt Roxane, eine unbeschreiblich reizende Gestalt, den Blick zur Erde gesenkt, als schäme sie sich vor dem ihr gegenüberstehenden Alexander. Um sie herum tummeln sich scherzende Liebesgötter; der eine, hinter ihr stehend, entfernt den Schleier von ihrem Haupte und zeigt dem Jünglinge die Roxane;

---

[41]) Vgl. Thausing B. II, S. 164 f.

ein anderer zieht mit fast sklavischem Eifer (*μάλα δουλικῶς*) von ihrem Fuße die Sandale, damit sie sich niederlege, während noch ein anderer, festgeklemmt an Alexanders Obergewand, ihn fast gewaltsam zur Roxane hinzieht. Er selbst, der König, reicht der Jungfrau einen Kranz dar; ihm zur Seite steht als Brautführer Hephaestion mit einer brennenden Fackel, auf einen gar zarten Jüngling sich stützend (*μειρακίῳ πάνυ ὡραίῳ ἐπερειδόμενος*), wie ich glaube, ist's Hymenaeus; denn sein Name war nicht beigeschrieben. Auf der andern Seite des Gemäldes indessen tummeln sich andere Eroten in den Waffen Alexanders; zwei derselben tragen seine Lanze und geberden sich wie Lastträger, die einen schweren Balken auf den Schultern tragen; ein anderes Paar zieht einen dritten auf dem Schilde gelagert heran, der den König selber vorstellt, indem sie an den Haltriemen des Schildes sich festhalten; noch ein anderer ist in den dahinter liegenden Panzer gekrochen, um das letztere Paar, wenn es in seine Nähe kommen sollte, zu erschrecken.' Also Lucian.

Diesen für einen Maler gewiß in hohem Grade fruchtbaren Vorwurf hat nun Giovanni Bazzi aus Vercelli, gewöhnlich Sodoma genannt, (1477—1549) bei seiner Ausschmückung des obern Saales der Villa Farnesina in Rom (Trastevere) zu einem Freskogemälde verwertet, über das Herm. Grimm[42]) in seinem 'Leben Rafaëls' urteilt, es sei, dem Charakter der mailändischen Schule gemäß, weniger auf reale Natur als auf verführerische Wirkung aus; wer dasselbe aber einmal gesehen, vergesse es nicht wieder.[43])

Und welche auffallende Übereinstimmung mit der Beschreibung Lucians zeigt dies Bild! Zunächst sind die vier Hauptgestalten genau dieselben; die hochragende, in faltige Gewänder gehüllte Gestalt Alexanders steht, das Ganze gleichsam beherrschend, in der Mitte des Gemäldes, statt des bei Lucian erwähnten Kranzes der Roxane eine Krone hinstreckend: diese selbst sitzt links auf dem von einem prächtigen Baldachin überdachten Brautbett, in jungfräulicher Züchtigkeit den Blick zur Erde senkend; zwei Amoretten lösen ihr die Sandalen an beiden Füßen, während ein dritter bemüht ist, von ihrer Schulter das Gewand zu entfernen. Auf der rechten Seite des Bildes steht der befreundete Hephaestion, leise auf die apollinische Gestalt des jugendschönen Hymen sich stützend; auch die anmutigen, mit den Waffen des Königs spielenden Liebesgötter, von denen mehrere einen ihrer kleinen Genossen auf dem Schilde herbeitragen, entsprechen im wesentlichen den Angaben Lucians. Freie Erfindung Sodomas sind dagegen die auf der linken Seite des Bildes sich still entfernenden drei Dienerinnen der Roxane und die an der freien Decke des Gemaches übermütig sich tummelnden Eroten, die gleichsam mit heiterer Symbolik die Handlung begleiten. Auch der Gedanke ist dem Maler eigentümlich, daß das Brautbett im Vordergrunde einer von Säulen getragenen Halle steht, von wo aus der Blick in eine liebliche, von einem Flusse durchzogene Berglandschaft fällt.

Derselbe Gegenstand ist aber auch von Rafaël künstlerisch verwertet worden; nach einer vortrefflichen Handzeichnung, die sich jetzt in der Albertina zu Wien befindet (Br. 171), war von seinen Schülern ein Freskogemälde für die sogenannte Villa Rafaëls, von der es später in die Villa Borghese überging, ausgeführt worden. Die Bleistiftzeichnung des großen Urbinaten hält sich mit archäologischer Treue an Lucian. Besonders deutlich sind die geflügelten Eroten, die sich mit Alexanders Speer zu schaffen machen; Hymen steht vor Alexander mit der Brautfackel und erscheint noch jugendlicher als bei Sodoma; auch jene beiden Amoretten, welche der Roxane Schleier und Sandalen lösen, entsprechen genau der Schilderung Lucians. Eigentümlich ist dagegen Rafaël, daß er die Szene ganz und gar in eine freie Landschaft versetzt hat; das

[42]) Vgl. III. Auflage bei W. Hertz, Berlin 1896, S. 182 f.

[43]) Eine sehr deutliche Reproduktion des Gemäldes findet sich u. a. bei Ad. Philippi: 'Die Kunst der Renaissance in Italien', bei Seemann, Leipzig 1897, II. B. S. 476.

Brautbett steht auf einer Wiese, und von einem Zelte findet sich keine Andeutung. W. Lübke[44]) urteilt über dieses Kunstwerk folgendermaßen: 'Es gehört in der Holdseligkeit und der Zartheit der Empfindung, der Anmut der Bewegungen und dem entzückenden Spiel mutwilligen Kinderlebens zu den liebenswürdigsten Werken des Meisters. Wie sich Roxane jungfräulich verschämt von den Eroten entkleiden läßt, während andere den jugendlichen Alexander zu ihr geleiten, wieder andere sich mit dem Schilde und Speere des Helden schleppen und einer sogar in seinen Panzer geschlüpft ist und darin am Boden hinkriecht, das alles zeigt uns den rafaëlischen Genius in seiner sonnigsten Heiterkeit.'

Für uns Anhaltiner ferner ist es von Interesse, daß sich eine 'Hochzeit Alexanders und der Roxane' auch im Langen Saale des Wörlitzer Schlosses befindet (Nr 1045). Der alte A. Rode hat dies Gemälde ohne weiteres als einen Rubens angesprochen[45]), ihm schloß sich Dr Hosäus an, wenn er meinte, es stamme wahrscheinlich aus dem Nassau-Oranischen Bilderschatze und dürfe sich auch aus inneren Gründen als echt erweisen[46]). Da aber das Gemälde in dem Verzeichnis desselben von C. Rost[47]), das auf Vollständigkeit Anspruch macht, nicht aufgeführt ist, was bei einem echten Rubens oder einem Werke der Rubensschen Schule sicherlich nicht unterblieben wäre, so gewinnt die Annahme an Wahrscheinlichkeit, daß unser Bild, wie manche andere in den anhaltischen Schlössern aufbewahrte, im Auftrage des Herzogs Franz in den Niederlanden kopiert ist. In den bezüglichen Briefen des Fürsten, die sich im Zerbster Archiv befinden, hat sich freilich eine Angabe darüber bisher nicht gefunden, so daß die Herkunft des Bildes dunkel bleibt. Dasselbe, ca $1^1/_2$ m hoch und 1,10 m breit, scheint der Ausschnitt einer größeren Komposition zu sein; denn außer 4 Amoretten, welche, wie auf dem Gemälde Sodomas, mit der Entkleidung der königlichen Braut beschäftigt sind, zeigt es nur 3 Figuren: auf einem Prunksessel sitzend Roxane, eine blonde Frauengestalt von üppigen Formen, wie sie Rubens und seine Schüler zu malen pflegten, sodann den Alexander in stahlblauer Rüstung und eine Krone in der Hand haltend, endlich den Hephaestion mit der Brautfackel dicht neben seinem königlichen Freunde; die Handlung selbst ist in einem Zimmer gedacht. Über den Kunstwert des, wie es scheint, mit handwerksmäßiger Technik hergestellten Gemäldes mögen Berufenere entscheiden; jedenfalls ist dasselbe ein Beweis, daß der von Lucian beschriebene Gegenstand auch der niederländischen Renaissance nicht fremd war.

Weiter hat der jugendliche Dürer einen im Wiener Skizzenbuche enthaltenen Entwurf des 'Raubes der Europa' nach Lucian gezeichnet. Im XV. seiner Meergötterdialoge nämlich (dialogi marini c. 3) beschreibt Zephyrus dem Notus, wie der verwandelte Zeus die königliche Jungfrau unter dem Jubel der Eroten und Meergottheiten von Phönizien über die Meerflut nach Kreta entführt habe. 'Die Liebesgötter flogen', so lesen wir, 'neben ihnen und so nahe dem Meere hin, daß sie bisweilen mit den Fußspitzen das Wasser streiften; sie trugen brennende Fackeln in den Händen und sangen den Brautgesang (*τὸν ὑμέναιον*); die Nereiden tauchten empor und ritten, die meisten halbnackt, auf Delphinen nebenhin (*παρίππευον ἐπὶ τῶν δελφίνων*), indem sie dabei klatschten (*ἐπικροτοῦσαι*); auch die Tritonen, und was man sonst von Wesen freundlicher Art in den Gewässern sehen kann, schwammen im Reigen um die Jungfrau (*περιεχόρευε τὴν παῖδα*)' usw.

---

[44]) Vgl. Geschichte der italienischen Malerei II. B. S. 332.

[45]) Vgl. Wegweiser durch die Sehenswürdigkeiten in und um Dessau II. B. S. 52.

[46]) Vgl. 'Wörlitz, ein Handbuch für die Besucher des Wörlitzer Gartens und der Wörlitzer Kunstsammlungen', III. Aufl., Dessau 1902, S. 90 Anmerk. 46.

[47]) Vgl. C. Rost, 'Der Nassau-Oranische Bilderschatz', bei Seemann Leipzig 1873, S. 9, 19 u. 20.

Das Motiv der auf dem Stiere knieenden Europa ist, wie Thausing[48]) urteilt, noch unbeholfen ausgeführt; aber die auf verschieden geformten Fischen schwimmenden Nereiden und Tritonen sowie die anmutigen Eroten und Genien entsprechen in ihrer jubelnden Heiterkeit ganz der obigen Schilderung. Und wenn wiederum Dürer in einer seiner Herkulesdarstellungen diesen Heros als einen ungeschlachten, steifen Alten charakterisierte[49]), so erinnert diese Auffassung ganz merkwürdig an eine humorvolle Plauderei Lucians (*προλαλιὰ ὁ Ἡρακλῆς*), in welcher dieser den sogenannten gallischen Herkules als einen betagten Greis mit tiefer Glatze und eisgrauen Haaren beschreibt, der mit seinem sonnengebräunten Antlitz gerade aussah wie ein alter Seemann (c. 1: *διακεκαυμένος εἰς τὸ μελάντατον, οἷοί εἰσιν οἱ θαλαττουργοὶ γέροντες*).

Ob auch der große Michel Angelo, wie Förster angenommen hat[50]), dem Lucian seinen Tribut entrichtet hat, indem er, sich anlehnend an eine Schilderung desselben im 'Nigrinus' (c. 36), auf einer in Windsor Castle noch erhaltenen Rötelstudie eine Menge Bogenschützen im dichten Knäuel nach einer mit einem Schilde bewehrten Herme schießen läßt, wage ich nicht zu entscheiden; unwahrscheinlich ist diese Annahme nicht.

Außer Zweifel scheint mir endlich, daß auch in den zahlreichen Kompositionen der Totentänze von H. Holbein bis auf H. Meyer, dessen Radierungen auf der großen Berliner Kunstausstellung 1905 Aufsehen erregten[51]), bewußt oder unbewußt Motive aus den 'Totengesprächen' und dem 'Totenorakel' Lucians künstlerisch verwertet sind; näher auf diese bedeutsamen Darstellungen einzugehen, über die bereits eine umfangreiche Fachliteratur erwachsen ist, ist an dieser Stelle unmöglich.

Doch nun zum Schluß! Als um die Wende des 18. Jahrhunderts das Frührot der neuen deutschen Kunst in seinen ersten Strahlen leuchtete, da griff der Schleswiger Asmus Jakob Carstens, der zuerst die Kunst eine Sprache der Empfindung nannte, die da anhebt, wo der Ausdruck mit Worten aufhört, und dessen künstlerische Anschauungen der historische Boden Roms und die Betrachtung sovieler Meisterwerke der Antike wie der Renaissance mächtig geklärt und bereichert hatte, in seinen der Mythologie und Geschichte des Altertums entnommenen Zeichnungen auch auf Lucian zurück. Das bezeugen seine 3 berühmten Kompositionen, die Einschiffung und die Überfahrt des Tyrannen Megapenthes, beides Kreidezeichnungen, und die Schlägerei der Philosophen, eine leicht aquarellierte Umrißzeichnung satirischen Inhalts, sämtlich im Museum zu Weimar[52]). Den Stoff für die beiden ersten entlehnte er Lucians 'Tyrannen', nach dessen Angabe auf der ersten Zeichnung der entlaufene Tyrann von dem Schuster Micyllus und einem Cyniker zum Nachen des Charon herangeschleppt wird, während auf der zweiten, ganz wie bei Lucian, der Schuster auf den Schultern des Megapenthes sitzt und dieser unter dem Hohnlachen der mitfahrenden Toten an dem Mastbaum festgebunden wird; in der dritten Komposition folgte er der Schilderung des Satirikers, die dieser von dem zuerst durch Schul- und Lehrstreitigkeiten, sodann durch eine wüste Schlägerei gestörten Philosophengastmahle in seiner Schrift: 'Das Gastmahl oder die Lapithen' (*συμπόσιον ἢ Λάπιθαι*) mit köstlicher Ironie gegeben hat. Eine klare Vorstellung dieser Kompositionen gewähren die Tafeln 17, 23 und 26 in den von H. Riegel herausgegebenen ausgewählten Umrißstichen der Werke von Carstens, die W. Müller nach den Originalen entworfen hat (Leipzig 1869 bei A. Dürr).

[48]) Vgl. B. I S. 85.

[49]) Vgl. Thausing B. I S. 171.

[50]) Vgl. Förster S. 21.

[51]) Vgl. Die Kunst, Monatsschrift für freie und angewandte Kunst, VII. Jahrgang Heft II S. 59, bei Bruckmann, München 1905.

[52]) Vgl. Ad. Rosenberg, 'Geschichte der modernen Kunst', II. Teil: Die deutsche Kunst S. 41 f., bei W. Grunow, Leipzig 1889.

So hat Lucian fortgelebt im Gedächtnis der Nachwelt. Als freilich im Jahre 1527 mit der Eroberung Roms durch deutsche Landsknechte die Blütezeit des Humanismus vorüber war, entschwand er für einige Jahrhunderte der Kenntnis der Gebildeten, zumal seit in den von der Inquisition 1554 herausgegebenen Index verbotener Bücher auch Schriften des Satirikers von Samosata eingereiht waren. Erst das Aufblühen der klassischen Philologie seit dem Ende des 18. Jahrhunderts und die Wielandsche Übersetzung seiner Werke ließen auch ihn in Deutschland aus dem Dunkel der Vergessenheit auferstehen. Mit Recht dürfen wir uns dessen freuen, und es bleibt nur zu wünschen, daß eine nach pädagogischen wie literarhistorischen Gesichtspunkten getroffene Auswahl seiner Schriften, wie sie Jacobitz und Sommerbrodt und jüngst auch Mras für die höheren Lehranstalten Österreichs veranstaltet haben, wieder, wie zumeist früher, die gebührende Berücksichtigung in unsern Gymnasien finden möchte. Der ihnen innewohnende Bildungswert ist bedeutsam und vielseitig genug, um eine etwas eingehende Beschäftigung damit zu lohnen. Dazu kommt empfehlend noch das Moment, das dem II. Teile meiner Darlegungen als beherrschender Gesichtspunkt zugrunde liegt:

Was die archäologischen Schriftsteller des Altertums Plinius und Pausanias niemals und die noch späteren Philostrate fast niemals erreicht haben, nämlich durch ihre Beschreibung von Kunstwerken die Phantasie großer Meister zur Nachbildung anzuregen, das hat durch die Lebendigkeit und plastische Anschaulichkeit seiner Schilderungen Lucian vermocht, der Nichtarchäologe.